

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze
Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma

60 | 2010
Varia

Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des « tableaux », déclinaison des motifs

The Life and Passion of Jesus Christ *(1902-1905): heterogeneous tableaus, thematic variations*

Alain Boillat et Valentine Robert



Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/1895/3864
DOI : 10.4000/1895.3864
ISBN : 978-2-8218-0982-6
ISSN : 1960-6176

Éditeur
Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée
Date de publication : 1 mars 2010
Pagination : 32-63
ISBN : 978-2-913758-61-2
ISSN : 0769-0959

Référence électronique
Alain Boillat et Valentine Robert, « *Vie et Passion de Jésus Christ* (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des « tableaux », déclinaison des motifs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 60 | 2010, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 04 décembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/1895/3864 ; DOI : 10.4000/1895.3864



Vie et Pasion de Jésus Christ.

Vie et Passion de Jésus Christ (Pathé, 1902-1905) : hétérogénéité des « tableaux », déclinaison des motifs

par Alain Boillat et Valentine Robert

Dans le cadre de la rétrospective organisée lors du colloque « Jésus en représentations » qui s'est tenu du 7 au 9 mai 2009 à Lausanne[1], la Cinémathèque suisse a projeté, transféré sur support DVD, le film *Vie et Passion de Jésus Christ* édité par Pathé, dont elle conserve deux copies[2]. Dans le prolongement des recherches associées à ce colloque, nous nous proposons d'étudier ici ce film en examinant ses principales caractéristiques matérielles et esthétiques[3]. Au vu de l'importance quantitative des Passions filmées à l'époque du cinéma des premiers temps (ainsi qu'en témoigne notamment le catalogue Pathé), de la place que ces dernières occupent dans les discours historico-théoriques consacrés à cette période[4] et des nombreuses inconnues, ambiguïtés ou erreurs qui compliquent les recherches relatives à cet objet – rien ne ressemble plus à un Jésus qu'un autre Jésus, si bien que les confusions sont fréquentes[5] –, il nous

1 Projet soutenu par le Fonds national de la recherche scientifique (FNS), dirigé par Alain Boillat, Pierre Gisel, Jean Kaempfer et Philippe Kaenel. Valentine Robert a été l'assistante en charge du pan cinématographique du projet (Voir http://www.unil.ch/usagesdejesus).
2 Projection du 7 mai 2009 commentée par Alain Boillat (la transcription écrite de ce commentaire est disponible sur http://www.unil.ch/usagesdejesus/page67722.html).
3 Les deux copies nitrate 35mm de ce film ont été vues les 13 et 14 janvier 2010 à la Cinémathèque suisse (site de Penthaz) sur une enrouleuse munie d'un verre dépoli (afin qu'aucun passage dans une visionneuse n'endommage le film qui, nous l'espérons, pourra bénéficier d'une restauration). Nous remercions vivement Frédéric Maire (directeur de la Cinémathèque suisse) et Caroline Neeser (directrice des collections) de nous avoir donné accès à ces copies, ainsi que Carole Delessert (conservatrice-restauratrice) pour la supervision du visionnage et les informations utiles qu'elle nous a fournies quant aux caractéristiques de ces supports matériels.
4 On sait depuis Noël Burch le rôle considérable que ces films ont joué, en raison notamment de leur ambition narrative particulière résultant de la notoriété de l'histoire qu'ils racontent (celle des évangiles, connue de la grande majorité des spectateurs), dans le processus de linéarisation du signifiant filmique (Noël Burch, « Passions, poursuites : d'une certaine linéarisation », *la Lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1990, pp. 137-155).
5 En effet, l'identification des Passions Pathé est particulièrement complexe. Analysant une copie conservée par le NFTVA (connue sous le titre *Vita e passione di Cristo*, 1906) et *The Life of Jesus Christ* (suppo-

a paru pertinent de fournir un apport à la connaissance que nous avons aujourd'hui de cette production en nous concentrant sur ce seul film. Nous l'aborderons en deux volets : le premier sera consacré aux interrogations de type philologique, qui nous conduiront à prendre la mesure de l'autonomisation de chacun des « tableaux » qui composent le film et, par conséquent, de l'hétérogénéité foncière de ce dernier ; le second nous permettra d'articuler les constats émis à propos du support matériel avec une réflexion d'ordre esthétique. Il s'agira d'examiner en quoi les caractéristiques visuelles de *la Vie et Passion de Jésus Christ* sont redevables d'une volonté de produire un *effet-tableau* qui inscrit cette production filmique dans une généalogie plus large. Ainsi pourrons-nous observer sur la base d'un cas concret les modalités selon lesquelles le « cinéma » de l'époque se fait le lieu de convergences entre diverses séries culturelles, et, de ce fait, doit être appréhendé en tant que partie intégrante d'un phénomène de « maillage » qu'André Gaudreault a décrit ainsi :

> Au tournant du XXe siècle, le maillage intermédial est si fécond dans le monde de la cinématographie qu'un très grand nombre de vues animées paient en quelque sorte un lourd tribut aux autres médias ou espaces médiatiques, ne serait-ce que dans le sujet même qu'elles abordent[6].

Ce constat est particulièrement valable dans le cas des Passions cinématographiques, qui s'appuient sur un héritage iconographique aux ramifications multiples. L'examen de *l'effet-tableau* nous permettra en particulier d'envisager les liens entre « notre » production Pathé et une pratique jusqu'ici peu discutée dans ce contexte, celle du *tableau vivant*.

L'historien du cinéma (des premiers temps) et le philologue

Au même titre que pour tout autre corpus du cinéma des premiers temps (mais, comme nous le verrons, dans des proportions accrues), certaines précautions méthodologiques s'impo-

sément daté de 1914), Ben Brewster et Lea Jacobs contestent les datations proposées. Ils estiment que les éléments contenus dans la première seraient plutôt de 1902 alors que ceux de la seconde dateraient de 1907 (Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theater to Cinema. Stage Pictorialism and Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 49). Après avoir visionné une copie conservée au MoMA, Paolo Cherchi Usai constate quant à lui qu'elle comporte des éléments hétéroclites de 1902, 1907 et 1914 (voir *Silent Cinema : an Introduction*, Londres, British Film Institute, 2000, p. 141). Ces difficultés d'identification sont souvent accrues par des erreurs de catalogage. Ainsi, dans la filmographie (dont les auteurs disent d'entrée de jeu qu'« elle ne prétend pas être sans faille ») du numéro de *1895* consacré au Film d'art (*1895*, n° 56, décembre 2008, p. 359), les Archives du Film (CNC) reproduisent un photogramme supposément tiré du film *Jésus de Nazareth* (André Calmettes et Henri Desfontaine, 1911), alors qu'il s'avère appartenir, comme nous l'avons observé (suite à des discussions impliquant Bernard Bastide, Roland Cosandey, Pierre-Emmanuel Jaques, Eric Loné, Caroline Neeser et le cosignataire du présent article), à la copie Pathé dont nous traitons ici.

6 André Gaudreault, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS, 2008, p. 113.

sent[7] . On pourrait dire que l'historien du cinéma occupé à l'examen d'un film (ou d'un corpus de films) des premiers temps se trouve, *mutatis mutandis*, dans la position du philologue face à la tradition manuscrite d'une œuvre médiévale. En effet, non seulement il observe dans sa matérialité un objet que les ravages du temps ont pu rendre lacunaire, mais il est confronté à des phénomènes complexes de *variance.* Comme le copiste par qui s'opère la transmission du texte au Moyen Âge – ère de *l'oralité* que certains théoriciens ont rapprochée des débuts du cinéma[8] –, l'exhibiteur de vues qui détermine les conditions de projection (choix d'obscurcir la salle, distribution d'un livret, présence d'un bonimenteur, d'un pianiste, d'une machine à bruits, etc.) intervient également sur le « texte » filmique proprement dit en agençant comme il l'entend les différents tableaux dont il a fait l'acquisition à l'unité ou par séries, proposant via cette activité de *dispositio* son propre « montage ». On peut donc proposer un parallèle avec le constat avancé par Bernard Cerquiglini à propos de l'œuvre littéraire romane au Moyen Âge, dont il souligne la « variance intrinsèque »[9] : « Qu'une main fut première, parfois, sans doute, importe moins que cette incessante réécriture d'une œuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme »[10]. Comme l'a montré Charles Musser, le *contrôle éditorial* d'un film incombait totalement à l'exploitant durant les premières années du cinématographe – forme de « réécriture » s'il en est –, puis se déplaça progressivement, avec la généralisation des films narratifs à plusieurs bobines, du côté des

7 Les questions méthodologiques soulevées par l'identification, la datation et la description des films du cinéma des premiers temps ont été abordées dans le cas précis de la firme qui nous intéresse ici dans André Gaudreault (dir.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle, Sainte-Foy/Paris, 1993.
8 Pour aborder la figure du bonimenteur du cinéma des premiers temps, l'un de nous s'est référé, à l'instar de Germain Lacasse (*le Bonimenteur de vues animées. Le cinéma « muet » entre tradition et modernité*, Québec/Paris, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000, notamment pp. 128-131), aux thèses du médiéviste Paul Zumthor qu'il a proposé d'élargir à tout phénomène labile du spectacle cinématographique, en particulier envisagé dans sa dimension sonore (voir Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, pp. 32-38 et 99-107). Certes, le principe du *sine manu facta* induit par la duplication mécanique (non seulement lors de la captation, mais aussi lors du tirage de copies) atténue considérablement ce qui constituerait, pour prendre notre comparaison à la lettre, un équivalent des erreurs d'inattention que le philologue attribue au copiste du Moyen Âge.
9 Bernard Cerquiglini, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989, p. 78.
10 *Ibid*., p. 57. L'éviction de la question de la « main première » est fondée sur le refus communément admis de la projection anachronique du concept d'« auteur » sur la littérature médiévale ; il en va partiellement de même des films des premiers temps, qui n'étaient pour la plupart pas signés. Pour prolonger le parallélisme, on peut noter que le terme de « palimpseste » auquel recourent les philologues pour qualifier certaines manifestations matérielles de réécriture est significativement utilisé par Tom Gunning lorsqu'il aborde les Passions filmées (Tom Gunning, « Passion Play as Palimpsest : The Nature of the Text in the History of Early Cinema » dans Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning [dir.], *Une invention du diable ? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy/Lausanne, Presses universitaires de Laval/Payot Lausanne, 1992, pp. 102-111). Examinant l'engendrement « frankensteinien » d'une copie du MoMA qui résulte d'au moins trois versions différentes, Gunning est l'un des premiers à mettre l'accent sur la nature composite des Passions et l'exploitation « combinatoire » de leurs tableaux.

maisons de production[11]. À cet égard, le passage du système de la vente à celui de la location a engendré une diminution de la marge de manœuvre de l'exploitant. Dans son étude socio-économique de la firme Pathé, Laurent Le Forestier a montré que ces deux systèmes ont coexisté jusque vers 1910, mais que la mutation de l'un vers l'autre s'est amorcée vers mai-juin 1907, soit ultérieurement à la mise en circulation du film qui nous intéresse ici[12]. Probablement plus qu'à aucun autre moment de l'histoire du cinéma, les films de la première décennie du cinématographe constituaient des « produits semi-finis » (pour reprendre l'heureuse expression de Thomas Elsaesser)[13] dont la « complétude » n'était atteinte qu'au stade de l'exploitation. Or, ainsi que l'ont souligné André Gaudreault et Philippe Gauthier dans leur intervention au colloque lausannois précité[14], cette activité « éditoriale » était particulièrement manifeste dans le cas des Passions, la répétition de mêmes motifs et la multiplication des éditions offrant à l'exhibiteur d'importantes possibilités de « panachage ». Plus que pour tout autre type de films, l'homogénéité des scènes représentées et la prégnance d'un récit préexistant permettait de gommer – en s'appuyant parfois sur le discours proféré par le bonimenteur (fortement orienté dans le cas des Passions grâce aux livrets distribués par l'éditeur[15]) – les discontinuités résultant d'un « montage » d'éléments hétérogènes, et donc de linéariser la lecture de ces bandes. À cet égard, on peut dire que le respect du Nouveau Testament (ou de la liturgie) et de conventions iconographiques séculaires exerçaient un rôle de régulation qui, dans une certaine mesure, contrebalançait la dimension modulaire du spectacle.

Il serait cependant réducteur de n'associer les phénomènes de variance qu'au pôle de la diffusion puisque, dans le cas des Passions en particulier – mais de tels « *remakes* » ont également été identifiés chez Pathé dans d'autres types de films[16] –, l'instance de production s'évertue

11 Charles Musser, « The Nickelodeon Era Begins » dans Thomas Elsaesser (dir.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London, BFI, p. 256.
12 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma. Le modèle Pathé*, 1905-1908, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 57-58.
13 Thomas Elsaesser, « La notion de genre et le film comme produit "semi-fini" : l'exemple de Weihnachtsglocken de Franz Hofer (1914) », *1895*, n° 50, décembre 2006, pp. 67-86.
14 André Gaudreault et Philippe Gauthier, « De la nouveauté des Passions filmées du cinéma des premiers temps. Ou : comment faire du neuf avec du vieux… » dans Alain Boillat, Nathalie Dietschy, Pierre Gisel, Jean Kaempfer et Philippe Kaenel (dir.), *Jésus en représentations* (à paraître).
15 Ainsi le catalogue Pathé de 1907 précise-t-il que « pour faciliter la représentations des scènes [de *la Vie et Passion de N.S.J.C.*], nous avons établi un texte, très étudié, dont la lecture devra accompagner la projection. » (Cité par Gaudreault (dir.), *Cinema 1900-1906 : An Analytical Study*, t.2 « Filmography/Filmographie », Bruxelles, FIAF, 1982, p. 193). Ce livret est peut-être celui conservé à la BiFi sous le titre « *Vie de Jésus : sa naissance – son enfance – sa vie – sa mort* publié par Cinématographe Pathé Frères Paris » – non daté, il documente *la Passion* dite de 1907 (voir *infra*).
16 On peut citer l'exemple évoqué par Gaudreault (*Pathé 1900*…, *op. cit*., p. 46) du film *la Poule merveilleuse de 1903* dont Pathé propose en 1905 un « remake » sous le titre *la Poule phénomène*, ou celui des deux versions du *Rêve à la lune* (1905) examinées par Laurent Le Forestier (« Mise en scène et mode de production : le cas du *Rêve à la Lune* », *1895*, n° 21, « Du côté de chez Pathé (1895-1935) », décembre 1996, pp. 65-72.

elle aussi, comme l'ont noté Gaudreault et Gauthier, à « faire du neuf avec du vieux »: l'éditeur de vues Pathé qui nous concerne ici opte en effet pour une stratégie commerciale de « recyclage » visant à proposer périodiquement la vente de « nouvelles » versions de la Passion (parfois par le biais de séquences re-tournées dans des décors et avec une mise en scène extrêmement similaires à l'édition précédente)[17], ou à proposer des tableaux supplémentaires, misant sur l'attrait exercé auprès du public par ce type de productions que l'éditeur Pathé rangeait significativement dans la catégorie des « scènes à grand spectacle »[18].

L'instance de production participait donc également à cette inflation des versions, ce qui, du point de vue de l'historien qui tente d'identifier un film donné et de construire son objet, contribue à brouiller les cartes. À cet égard, deux grandes options s'offrent à lui comme au philologue : il peut soit reconstruire une version présumée authentique en collectant différents fragments – démarche prônée par la méthode philologique de Karl Lachmann (introduite en France vers 1870 par Gaston Paris) –, soit, dans une tradition plus « bédiériste »[19], s'en tenir à une seule version. Afin de respecter l'hétérogénéité et la labilité des productions de l'époque, nous opterons pour la seconde approche, étant convaincus que la quête d'un « original » – qui n'a de sens qu'en présence d'une certaine stabilité textuelle – est utopique et inappropriée dans le contexte de la diffusion des films durant la première décennie du cinématographe. Selon nous, il est nécessaire que l'historien, dans un « premier temps » du moins, considère chaque copie dans sa singularité matérielle plutôt que de viser la reconstruction du film dans son unité supposée : il évite ainsi de faire l'impasse sur le principe de l'*autonomisation du tableau* qui, comme nous le verrons, prévalait à l'époque à tous les stades de la fabrication et de la circulation des images animées.

Dans le cas d'un corpus comme celui des Passions, il serait même souhaitable d'élaborer une cartographie sur le mode des *stemma* des philologues (représentation schématique sous forme

17 Gaudreault et Gauthier abordent cette question des « procédures de recyclage », mais sous-estiment peut-être, au-delà de l'interpolation par Pathé de vues anciennes dans une nouvelle série, l'importance du re-tournage de scènes quasi identiques (voir leur hypothèse concernant la réutilisation, pour la version de 1902-1905, de tableaux issus de la version de 1899).

18 Bousquet cite en effet l'introduction à la série de tableaux consacrés à la Passion dans le catalogue n°4 de mars 1902 Scènes à grand spectacle : « La faveur toujours croissante qu'a obtenue cette Passion auprès de nos clients nous dispenserait presque de la recommander. Jouée par les principaux artistes de nos grandes scènes parisiennes, la vérité historique, la couleur locale, la richesse des costumes et des décors, en un mot, les soins tout particuliers qui ont été apportés à sa mise en scène, en ont fait une œuvre unique qui a fait sensation dès son apparition. Aussi n'a-t-elle pas tardé à faire le tour du monde. Les exploitants n'ignorent pas la portée qu'a ce genre de spectacle sur les foules. C'est un spectacle toujours nouveau qui a l'avantage de toucher même les plus profanes » (cité dans Henri Bousquet, *Catalogue Pathé. Des années 1896 à 1914*, Bures-sur-Yvette, H. Bousquet, 1996, p. 856).

19 Joseph Bédier fait école en ce domaine depuis les années 1930 en prônant une méthode consistant à s'en tenir à un seul manuscrit plutôt que de produire un texte hétéroclite dépourvu d'existence réelle. De telles questions se posent pour l'édition d'un texte médiéval autant que pour la restauration et la projection publique d'un film.

d'arbre généalogique), mais une telle entreprise n'est possible qu'en rassemblant les observations obtenues au cours de recherches menées parallèlement sur un grand nombre de copies singulières – recherches qui sont encore pour une très grande part à effectuer. En effet, en dépit de l'intérêt manifeste des historiens du cinéma des premiers temps pour les Passions (notamment sous l'impulsion d'André Gaudreault)[20], rares sont les études qui proposent des références précises à ce qui est figuré dans les bandes examinées[21], de sorte que le savoir demeure parcellisé, et que les indispensables recoupements entre les relevés s'avèrent fort peu aisés. Aussi associerons-nous l'entreprise de datation et d'examen du support à une analyse esthétique des modalités de représentation mises en œuvre dans les tableaux Pathé conservés à la Cinémathèque suisse. Par ailleurs, nous proposons en fin d'article un tableau synoptique *illustré*.

Datation, comparaisons

Ce que nous avons posé en introduction quant aux spécificités des Passions des premiers temps explique les difficultés quasi insurmontables soulevées par la question de la datation exacte du film dont nous avons examiné à la Cinémathèque suisse deux copies de longueur similaire (environ 440 mètres) conservées chacune sur trois bobines (ainsi que deux fragments) – l'une, comportant des cartons allemands, qui est coloriée à la main – ces couleurs sont d'ailleurs d'un éclat exceptionnel[22] –, l'autre en noir et blanc avec des intertitres français (pour la plupart pourvus du coq Pathé[23]), qui est teintée en cinq de ses tableaux[24]. Nous pourrions ainsi souscrire au constat

20 Rappelons que l'intention initiale des organisateurs de la première édition du colloque Domitor qui eut lieu en 1990 au Québec était de consacrer cette rencontre internationale au seul corpus des Passions (elle portera finalement de façon plus générale sur les rapports entre le cinéma des débuts et la religion).

21 L'un des problèmes est également celui de l'absence d'illustrations, ces dernières s'avérant indispensables à tout travail d'identification comparative.

22 Cette copie est indexée de la manière suivante : « [*Vie et Passion de Jésus Christ*], n°CS 1944-0351-0001 (réunion de 1944-0351 + 1944-0352 + 1944-0353), muet i-t de, nb coloré au pochoir » (précisons que l'indication « au pochoir » n'implique pas nécessairement une mécanisation du procédé, voir *infra*). Elle a été déposée en 1944 aux Archives du film à Bâle qui deviendront plus tard la Cinémathèque suisse (à propos de l'histoire de cette institution, voir François Albera, « Langlois à Lausanne ! » dans Alain Boillat, Philipp Brunner, Barbara Flückiger [dir.], *Cinéma CH. Réception, esthétique, histoire*, Marburg, Schüren, 2008, pp. 203-220).

23 Notons que nous n'avons aperçu aucune inscription du logo Pathé dans les décors du film, tandis que la version dite de 1907 en comporte. Gaudreault précise à ce propos « que l'on retrouve [le logo de la société] dans les décors d'une bonne partie des films produits à partir de 1906 » (*Pathé 1900…*, *op. cit.,* p. 30). Dans cet ouvrage collectif qui présente les résultats des recherches du GRAF (le « Groupe de recherche et d'analyse filmographique » créé à la suite du colloque de Brighton), Gaudreault propose une typologie détaillée des différents types de coq figurant le logo de la firme. Dans la copie noir-blanc avec teintages, nous retrouvons deux des cinq types identifiés par Gaudreault (pp. 39-42), soit d'une part celui qu'il illustre avec le film *The Ingenious Soubrette* (Pathé, 1902) – coqs dépourvus de la mention « marque déposée » (ce qui correspond à la précision « logo » dans notre tableau synoptique) – d'autre part celui présent dans les intertitres des *Consommateurs insolvables* (Pathé, 1904), qui comporte l'indication « marque déposée » (abrégé « logo MD » dans notre tableau). Les dates de ces deux films coïncident avec l'estimation que nous proposons pour « notre » *Vie et Passion de Jésus Christ*.

que fait Riccardo Redi à la suite du visionnage d'une dizaine de Passions Pathé : « Il faut avouer que toutes les tentatives de datation sont très peu satisfaisantes ; que la reconstitution d'une copie homogène […] s'est avérée impossible »[25]. Cependant, notre démarche ne consistant pas à reconstruire une copie intègre, nous pouvons avancer un certain nombre d'observations et d'hypothèses permettant de mieux saisir notre objet.

Il faut souligner de prime abord l'extrême hétérogénéité de ces copies[26]: la longueur identique des deux métrages n'est que pur hasard, puisqu'elles diffèrent fortement au niveau du nombre de tableaux qu'elles contiennent et du nombre de photogrammes compris dans chacun des tableaux. Il n'est toutefois pas exclu que l'une (du moins à l'échelle de l'un de ses tableaux) dérive de l'autre, puisque nous avons constaté une similitude dans l'épisode *Jésus chassant les marchands du Temple*. En effet, deux photogrammes successifs sont flous au même endroit dans les deux copies , ce qui nous permet de supposer que ces dernières s'inscrivent dans une généalogie identique. Ainsi que le montre le tableau synoptique annexé en fin d'article, dans lequel nous avons précisé le nombre approximatif de photogrammes contenus dans chaque plan (et, pour la copie coloriée, la présence de toutes les collures et l'estimation des sautes qu'elles engendrent)[27], on peut observer des variations tant au niveau des intertitres (dans lesquels la typographie et la teinte rouge varient, et où le logo de la firme Pathé est parfois absent ou différent – avec ou sans la mention « marque déposée »)[28] qu'au niveau de la pellicule.

Le support matériel peut être notamment envisagé du point de vue du coloris. Pour l'une des deux copies, il s'agit d'un teintage (par opposition au virage) limité à quelques tableaux. Quant à l'autre, elle semble, dans l'ensemble, avoir fait l'objet d'un coloriage manuel au pochoir[29].

24 [*Vie et Passion de Jésus Christ*] n° CS 1992-2169-0001, dépôt Ganz, muet i-t fr, nb avec teintages. Soulignons le fait que ces deux copies ont une provenance très différente, bien qu'elles partagent la plupart de leurs tableaux (voir le tableau synoptique en annexe).
25 Riccardo Redi, « La passion Pathé, de Ferdinand Zecca, problème de datation » dans Pierre Guibbert (dir.), *les Premiers pas du cinéma français*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985, p. 169.
26 Soit, selon notre tableau ci-annexé : I B2-8 [58-59] et II B1-1 [78-79].
27 Notons que les collures sont considérablement plus nombreuses dans cette copie coloriée, peut-être en raison de la « valeur ajoutée » que le coloris confère au produit, dont on peut imaginer que certains fragments aient pu intéresser des amateurs ou collectionneurs – ainsi est-il symptomatique de constater précisément une lacune importante au moment même où Sainte Véronique se tourne vers le spectateur pour montrer le visage du Christ sur le linceul [20bis], geste exhibitionniste et d'interpellation dont la portée est quasi liturgique et qui, justement, a connu une autonomisation via un insert en plan rapproché dans plusieurs Passions des premiers temps supposées ultérieures à celle-ci (voir Valentine Robert, « "Acheiropoïétique" du cinéma : le Christ révélé par l'écran. En-deçà et au-delà de *la Divine Tragédie* d'Abel Gance » dans Alain Boillat et *alii* [dir.], *op. cit.).*
28 Précisons en outre que trois photogrammes de la copie noir/blanc teintée présentent exceptionnellement un titre en langue anglaise.
29 Nous nous basons notamment sur les expertises de Laurent Le Forestier et Laurent Mannoni à qui nous avons soumis quelques reproductions de photogrammes, ainsi que sur les indications livrées dans Gian Luca Farinelli et Nicola Mazzanti (dir.), *Il Cinema ritrovato. Teoria e methodologia del restauro cinematografico*, Bologna, Grafis, 1994, pp. 53-56.

Cette absence de mécanisation peut constituer un indice de datation, sachant que le recours au pochoir mécanique, initié chez Pathé dès 1903, prend véritablement effet au tout début de l'année 1907, ainsi que l'a précisé Laurent Le Forestier[30]. La validité de ce critère doit cependant être relativisée au vu des déclarations de deux anciennes coloristes, Madame Thuillier qui dirigeait un atelier de coloris indépendant et Germaine Berger, découpeuse de pochoirs employée par Pathé, qui précisent que l'utilisation des machines n'était pas généralisée et que le coloriage a continué d'être réalisé à la main bien au-delà de 1907[31].

En outre, il importe de se pencher sur les indications qui, dans la copie coloriée, sont imprimées par l'éditeur sur les manchettes aux côtés des perforations – la copie noir/blanc en est, par contre, presque totalement dépourvue. La mention qui apparaît le plus souvent est « PATHÉ FRÈRES PARIS ». Si l'on se réfère aux repères fournis par Paolo Cherchi Usai qui a examiné ces inscriptions chez Pathé, celle-ci relèverait de la période s'étendant de l'année 1906 à avril 1907[32]. Quoique intéressante, cette information semble peu fiable, le film en question étant en tous points différent de la Passion éditée en 1907 par Pathé, quant à elle mieux connue, notamment grâce à plusieurs éditions DVD récentes (voir *infra*). Une seconde mention apparaît toutefois sur les manchettes de deux tableaux [numérotés 16 et 21 dans le tableau synoptique ci-annexé] qui ne fait aucun mystère de leur date d'édition : « PATHÉ FRÈRES PARIS 1905 ». Tous les autres ont probablement été édités à une autre période (probablement plus tôt, comme nous l'argumenterons ci-dessous), c'est-à-dire à une époque où le type de mention diffère ; en outre, si ces deux tableaux ont été mis sur le marché en 1905, rien n'interdit de penser qu'ils soient la réédition d'une version plus ancienne. C'est pourquoi l'examen matériel doit s'accompagner d'une prise en compte des caractéristiques esthétiques des tableaux, en particulier via une comparaison avec d'autres versions connues du film.

En ce qui concerne la présence des tableaux de « notre » Passion dans d'autres copies commercialisées sur support magnétique ou numérique[33], on peut noter que cinq d'entre eux se retrouvent dans une bande identifiée comme « *The Life of Christ* (1898), color by Thunderbird, with assistance of Pathé Frères » éditée par Hollywood's Attic (1996) sur une cassette vidéo intitulée

30 Laurent Le Forestier, *Aux sources de l'industrie du cinéma…*, *op. cit.,* p.150.
31 Voir le témoignage de Mme Thuillier dans Laurent Mannoni et Donata Pesenti Campagnoni, *Lanterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière/Cinémathèque française, 2009, p. 258, et celui de Germaine Berger dans Jorge Dana, « Couleurs au pochoir. Entretien avec Germaine Berger, coloriste chez Pathé », *Positif*, n° 375-376, mai 1992, pp. 126-128 (repris récemment en anglais dans *Film History*, vol. 21, n° 2, 2009, pp. 180-183).
32 Paolo Cherchi Usai, *Silent Cinema*, *op. cit.*, p. 191.
33 Précisons qu'en termes de datation, une telle comparaison n'offre que peu d'éclaircissements, dans la mesure où rien ne garantit l'exactitude de la date indiquée par les éditeurs récents, ni l'intégrité des copies utilisées.

A History of Color in Silent Film compilant des films des premiers temps coloriés[34]. Dans cette version, ces épisodes ne sont pas tous coloriés et s'inscrivent dans une bande hétérogène dont on peut dire, au vu des tableaux et des titres qu'elle présente, qu'elle ne peut – intégralement du moins – dater de 1898[35]. Plus précisément, on peut avancer que cette version éditée en vidéo se présente comme un panachage entre le film de la Cinémathèque suisse et la version (que nous supposons ultérieure) disponible sur deux DVD édités l'un par Image Entertainment (2003), l'autre par Passport Video (2004). Notons que les deux éditeurs de DVD présentent leur *Vie et Passion de Jésus Christ* comme étant le film réalisé par Zecca et Nonguet en 1902-1905, alors que cet ensemble correspond très probablement à la série proposée par Pathé en 1907 (ou, du moins, intègre plusieurs tableaux représentant des scènes qui, d'après les catalogues, n'étaient pas proposées avant 1907)[36] – confusion apparemment entretenue par l'instance de production même pour des raisons de promotion ou de valorisation ultérieure[37].

On peut également se rapporter à l'étude de Gaudreault et Gauthier sur les catalogues publiés par Pathé entre 1904 et 1905[38] – sources à considérer avec prudence, puisque ce qui est annoncé ne correspond pas forcément à ce qui a été édité et, en dépit des descriptifs, ne permet pas d'établir s'il s'agit de tableaux identiques ou d'un nouveau tournage. Sur cette base, on observe que les deux tableaux dont le descriptif n'apparaît avec certitude qu'en juillet 1905[39] (*la Pêche miraculeuse* et *la Transfiguration*) sont présents dans « notre » copie couleur [9, 11] – ces deux épisodes bénéficiant par ailleurs d'une mise en scène et de décors

34 Il s'agit des tableaux n°6, 8, 10, 12 et 13 de notre tableau synoptique.
35 En effet, cette compilation intègre de toute évidence des tableaux de la version de 1905-1907, à l'instar de celui intitulé *Un archange protège leur fuite*, et complète notamment *le Baptême du Christ* par un intertitre qui ne fait pas simplement office de « titre », mais qui introduit commentaires et dialogues, comme le pratiqueront les productions des années 1910. On peut ainsi lire, sur un carton écrit non pas en capitales rouges comme la majorité des autres intertitres mais dans une typographie blanche aux caractères plus diversifiés (majuscules, minuscules et guillemets) : « The Baptism of Christ in the waters of the Jordan. And there came a voice from heaven, saying: "Thou art my beloved Son: in Thee I am well pleased." »
36 Il s'agit des tableaux suivants : *la Résurrection de la fille de Jaïre* ; *le Massacre des innocents* ; *Un archange protège leur fuite* et *la Sainte Famille au travail* (voir Bousquet, *op. cit.*).
37 Ainsi Sadoul suggérait-il déjà une ambiguïté dans la légende d'une illustration tirée de *la Sainte Famille au travail* : « Ce tableau, donné par Zecca comme ayant été mis en scène par lui en 1905, pourrait être une scène de la Passion de 1907 » (Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Les Pionniers du cinéma 1897-1909*, Paris, Editions Denoël, 1947, p. 215). L'historien renvoie par ailleurs à différentes versions qui se seraient succédées chez Pathé entre 1900 et 1905 (même si la compilation des catalogues de Bousquet n'en donne pas trace, une telle prolifération n'est pas à exclure, du moins sous la forme de tableaux supplémentaires sortis en différé).
38 Catalogues d'août 1904 (France), de septembre-décembre 1904 (Barcelone), de janvier 1905 (Londres) et de juillet 1905 (France).
39 Rien ne garantit bien sûr que cette mention ne soit pas apparue plus tôt dans certains catalogues, mais nous n'en avons pas traces. Cette date correspond par ailleurs à l'indication « sujet dans le Supplément de septembre 1905 » donnée par Bousquet à propos de chacun de ces deux tableaux (Bousquet, *op. cit.*, pp. 877-878).

différents dans la version dite de 1907 –, tandis que ceux dont seul le titre est annoncé en juillet 1905 (la rubrique étant dépourvue de tout descriptif), *la Marche sur les eaux* et *la Résurrection de Lazare*, y font défaut. En conséquence, notre hypothèse de datation consiste à dire que la majorité des tableaux de *la Vie et Passion de Jésus Christ* de la Cinémathèque suisse sont issus de la version de 1902[40] (dont trois réédités en 1905, comme l'indiquent les manchettes), et que deux d'entre eux (au moins) sont ultérieurs, commercialisés probablement durant la seconde moitié de l'année 1905. Notons que cette datation n'exclut pas que certains tableaux proviennent de versions antérieures. Le fait de baser l'identification sur une période (1902-1905) plutôt que sur une seule année permet de prendre acte de l'autonomisation de l'unité du « tableau » : si les *variantes diffèrent*, c'est notamment parce que l'instance de production *diffère la sortie* de certains épisodes vendus à titre de suppléments. Contrairement aux Passions produites ultérieurement par Pathé en 1907 et 1913, celle-ci a la particularité de figurer avec sobriété les épisodes qui relèvent du merveilleux : seuls deux tableaux [1 et 11] ont été réalisés grâce à des trucages (superposition, substitution par arrêt, etc.). La couleur joue certes en partie le rôle attractionnel qui est dévolu à ce type de procédés, toutefois une économie de moyens s'observe dans plusieurs épisodes. Ainsi, l'apparition de l'ange qui se manifeste à Jésus pour le consoler au Mont des Oliviers est totalement naturalisée : nous le voyons simplement surgir derrière un massif rocheux, marcher jusqu'à Jésus – situé au centre de l'image – puis repartir comme il est venu. Cette entrée et sortie de champ est révélatrice d'une conception de l'espace qui prévalait durant la première décennie du cinématographe : sortir du champ, c'est un peu disparaître comme par magie, le hors-champ étant nié par la composition de l'image.

La logique centripète des tableaux : une esthétique distincte des versions dites de 1905-1907

Pour affiner l'entreprise de datation et l'étude du film, il est nécessaire de se placer sur le plan esthétique, d'autant que les mêmes scènes tirées des évangiles (ou de la tradition apocryphe) ont été tournées par Pathé à plusieurs reprises selon des modes de représentation passablement différents qui sont l'indice d'« évolutions »[41] marquant la période dite « des premiers

40 Cette expertise concernant la date de 1902 correspond à celle de Roland Cosandey, qui est intervenu dans les discussions menées en avril 2009 à propos de ce film. Cosandey a d'ailleurs rédigé un rapport suite au visionnage du transfert DVD qu'il a envoyé à ses interlocuteurs (« Helvetica – Passion Pathé ou : Un plus un égale deux ou… un », 25 mars 2009).

41 Il ne s'agit bien sûr pas de défendre ici une conception linéaire de l'histoire, d'autant que la représentation du Christ au cinéma constitue au contraire un exemple emblématique de perpétuation de pratiques considérées par certains comme « primitives » (voir à ce propos Charles Keil, « From the Manger to the Cross : The New Testament Narrative and the Question of Stylistic Retardation » dans Roland Cosandey et *alii* [dir.], *Une invention du diable ?…, op. cit.*, pp. 112-120, ainsi que l'introduction « Montage » dans Alain Boillat et *alii* [dir.], *Jésus en représentations*, *op. cit.*). Il n'en demeure pas moins qu'une


1.

temps ». À cet égard, tout porte à croire que la majorité des tableaux de « notre » Passion est antérieure au film édité en DVD : la conception de l'espace y est en effet considérablement plus centripète.

Nous en voulons pour preuve la juxtaposition de deux tableaux : le premier montre la caravane des souverains venus célébrer la Nativité qui défile devant nous, le second l'intérieur de l'étable, les rois mages arrivant progressivement depuis l'arrière-plan – ce dernier étant dévoilé grâce au « cadre dans le cadre » délimité par la porte de l'étable, qui instaure un « découpage » interne à l'image et abolit de fait tout ce qui l'excéderait – pour converger vers l'enfant situé au centre (fig. 1). La composition de ces deux tableaux et la dynamique des actions qu'ils figurent reposent toutes entières sur l'étagement dans la profondeur de la « scène », le hors-champ suggéré dans le premier (comme un avant-plan) étant ensuite associé à l'arrière-plan du second. Si cette succession de deux plans confirme notre hypothèse, c'est qu'elle joue ici le rôle dévolu, dans la version dite de 1905, à un mouvement d'appareil – dont George Sadoul avait déjà souligné l'existence chez Pathé parmi les ajouts survenus entre 1902 et 1905[42] – accompagnant l'arrivée des rois mages et suturant ainsi, grâce à un « motif coulissant » qui n'est pas sans rappeler la pratique lanterniste[43], l'espace des arrivants

comparaison entre différentes versions successives d'une Passion chez un même éditeur permet de relever d'importants changements en termes de paradigmes figuratifs.

42 Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 216.

43 Ce procédé est d'autant plus marquant dans les versions teintées, puisque le changement de couleur s'effectue précisément là où se trouve la porte de la mangeoire – sur la droite nous percevons la teinte

et celui de la Sainte Famille au gré d'un aller-retour. L'autonomisation du tableau est, par conséquent, beaucoup plus marquée dans « notre » *Vie et Passion de Jésus Christ* que dans cette version ultérieure. La prégnance d'une conception centripète de l'espace apparaît en particulier dans l'architecture des décors. En effet, comparativement aux autres Passions Pathé connues, les tableaux n'offrent ici que rarement une échappée sur un panorama s'étendant à l'arrière-plan. Cette obstruction est manifeste dans *l'Annonciation* : Marie entre dans le champ par une porte frontale qu'elle referme derrière elle – alors que dans la version de 1907, la porte est remplacée par une terrasse ouverte sur un paysage – et l'archange apparaît dans une embrasure murale uniformément noire dont il vient occuper le « vide », tandis qu'il s'agit, dans la version ultérieure, d'un encadrement ajouré sur une perspective qui ne s'obscurcit qu'au moment de la visualisation de l'ange. Dans le film conservé à la Cinémathèque suisse, la part visualisée de la diégèse semble intégralement ramassée dans un espace confiné. Ainsi, la figuration de l'étable s'inscrit bien plus dans une tradition picturale ou théâtrale (les spectacles de crèches vivantes) que dans une volonté de créer un « effet de réel » sur le mode de la *vue* cinématographique.

Un épisode de la vie du Christ est, à ce titre, emblématique. Il s'agit du tableau nommé dans « notre » version *la Sainte Famille à Nazareth*, qui n'est pas issu des évangiles ni ne renvoie à la dimension divine du Messie : on s'y borne à montrer le quotidien de Jésus enfant. Dans la version Pathé supposée de 1907, où le décor de la maison est constitué d'une fenêtre dévoilant au loin un village en bord de mer, et, au début du plan filmé en un travelling latéral qui nous mène de l'extérieur à l'intérieur, le porche de la demeure du charpentier se détache sur le fond d'un paysage[44]. Dans le film conservé à la Cinémathèque suisse (fig. 2), le mobilier est comparativement figuré de façon moins détaillée, et le décor dépourvu des deux ouvertures sur l'extérieur que présente la version de 1907. Dans les deux cas, la composition est frontale, mais elle l'est d'autant plus ici que la caméra est placée de façon strictement parallèle au

bleue tandis que sur la gauche l'image est coloriée au pochoir dans des tons rouges –, comme si ce seuil diégétique bornait une image fixe unique (d'ailleurs, le logo Pathé intégré au décor apparaît à droite comme à gauche de cette frontière, comme s'il s'agissait de faire porter le copyright sur deux tableaux distincts). À propos de la notion de « motif coulissant » conçue dans le cadre d'une étude des débuts de la « bande dessinée », voir Alain Boillat, « La figuration du mouvement dans les dessins de presse et albums illustrés signés "O'Galop" : des images en séries (culturelles) », *1895*, n° 59, décembre 2009.

44 Ce décor est reproduit dans Georges Sadoul, *op. cit.*, p. 214 ; on retrouve notamment cette image parmi les illustrations de l'article de Thomas Elsaesser, « The Presence of Pathé in Germany » dans Michel Marie et Laurent Le Forestier (dir.), *la Firme Pathé Frères 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 400. Précisons qu'il s'agit là d'une photographie de plateau, non d'un photogramme : Joseph est placé à l'extérieur de la maison, dans un espace qui, dans le film, passe hors champ lorsque nous est dévoilé l'intérieur de la maison. Cette composition prévue pour une image fixe témoigne d'une intention de souligner la coprésence de l'intérieur et de l'extérieur qui n'est en fait actualisée dans le tableau qu'à travers le mouvement d'appareil.



2.

mur du fond. Cette frontalité est mise en exergue par la multiplication des lignes horizontales, notamment matérialisées par la bûche, l'armoire à outils et la partie inférieure de l'embrasure de la fenêtre. Significativement, la fenêtre est pour une grande part rejetée hors du cadre, comme s'il s'agissait d'évacuer l'idée même d'un prolongement au-delà de l'espace de la pièce. Toutes les caractéristiques de la composition contribuent à conférer l'impression d'un espace clos qui n'a d'existence qu'à l'intérieur des bornes de l'image. Cet espace est quadrillé (aux horizontales s'ajoutent les verticales des barreaux de la fenêtre, d'une poutre de la charpente, d'une planche adossée contre le mur, du chambranle de la porte, etc.), orienté vers l'intérieur (la diagonale décrite par les mains de Marie située presque au centre nous conduit à l'action de l'arrière-plan), plein et autosuffisant. Aussi n'est-il pas surprenant que, dans cette version de 1902-1905, *l'Entrée à Jérusalem* [12] nous place à l'intérieur des remparts de la cité plutôt que de montrer Jésus se rendre dans la ville sainte depuis l'extérieur : nous pourrions dire que, dans ce film, nous sommes « toujours déjà *dedans* ».

45 Depuis le XVIII[e] siècle où une « vision picturale de la scène dramatique » s'est imposée, la notion de « tableau » désigne une unité délimitée par les changements de décor, et est caractérisée par une dimension non seulement dramaturgique (à l'instar de l'« acte »), mais également visuelle. (Voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 345).

L'effet-tableau du « plan »

Sur un plan esthétique plus général, cette *Vie et Passion de Jésus Christ* se caractérise par ce que nous proposons de nommer, en réactivant l'héritage pictural et théâtral du terme « tableau » utilisé à l'époque par les éditeurs de vues[45], un *effet-tableau*. Cette expression est particulièrement adéquate dans le cas des Passions cinématographiques, où l'autonomisation du plan et la soumission de la composition et du cadrage à un principe centripète culminent dans une mise en scène qui tend à figer le mouvement dans la stase[46]. À l'instar de l'*Entrée à Jérusalem* déjà évoquée, plusieurs plans s'ouvrent en effet sur un champ vide que les figurants investissent progressivement, jusqu'à ce que « la » bonne disposition soit obtenue. Dans l'*Entrée à Jérusalem* évoquée ci-dessus, la foule afflue et se range de part et d'autre de la porte de la ville, attendant le Christ. Lorsque le Messie arrive, tous se mettent à genoux et demeurent dans cette posture de vénération, tandis que Jésus lui-même, dont les gestes sont lents et solennels, s'immobilise peu à peu, le bras levé vers le ciel. La stase ne dure pas : immédiatement, la foule se redresse et le cortège se déploie au-delà du champ. Mais le tableau n'en connaît pas moins un « instant prégnant » vers lequel converge chaque élément de la mise en scène[47]. Cette immobilisation progressive rappelle *la Vie et la Passion de Jésus Christ* produite par la firme Lumière en 1896, à la différence que cette bande, assurément antérieure, ne montre pas la pose se « défaire », puisque la plupart des prises de vues s'arrêtent au moment où les figurants sont figés, le plus souvent dans une attitude d'adoration. « Notre » film Pathé tend quant à lui à « estomper » la stase en l'insérant dans un déroulement qui en montre l'« avant » et l'« après », au point de présenter plusieurs épisodes dans un même tableau rythmé par la cristallisation successive de différentes postures prégnantes. La scène qui est à cet égard la plus exemplaire donne à voir tout à la fois le Christ tomber, s'adresser aux femmes de Jérusalem et opérer le miracle de la *vera icon*[48]. Ces événements

46 Notons que dans le catalogue des particularités formelles proposées par les chercheurs du GRAF figure un paramètre nommé « immobilisation des acteurs en tableau » (André Gaudreault (dir.), *Pathé 1900*…, *op. cit.*, p. 59). Dans le corpus étudié, qui ne comprend aucune des « scènes religieuses et bibliques » Pathé (pour reprendre la classification du catalogue d'époque), cette caractéristique formelle est observée dans un seul cas : il s'agit du final d'*Ali Baba et les quarante voleurs* (1902), où le héros est installé au « septième ciel » après l'apparition d'une fée, soit précisément dans une version laïcisée d'un épisode présent dans les Passions (l'Ascension).

47 Si nombre de tableaux présents dans « notre » Passion convergent ainsi vers une ou plusieurs stases, la raison en est parfois une nécessité technique, l'immobilisation permettant la surimpression [1 et 11].

48 Notons que ce tableau est par ailleurs extrêmement démonstratif de la tendance du cadre à se situer là où le Christ « va arriver » en dramatisant son entrée dans le plan, puisque la caméra s'ouvre sur une fraction du chemin de croix bordée d'avance par la foule, qui attend Jésus et se lève à sa venue à la manière des supporters d'une « course de côte », pour reprendre l'expression d'Alfred Jarry (« La Passion considérée comme une course de côte », *le Canard sauvage*, avril 1903) !

gardent dans le film leur nature temporelle ambivalente de « stations » du chemin de croix, puisque, s'ils se déroulent en continuité au sein du même tableau, ils ne donnent pas moins lieu à des pauses visuelles – au point que la version coloriée à la main, qui intitule d'abord cette scène *Jésus tombant sous le poids de sa croix*, insère brusquement, après la stase immobilisant les femmes en pleurs devant le bras levé du Christ [20], un titre annonçant l'imminence du *Miracle de Sainte Véronique*, action qui provoquera à son tour une nouvelle suspension [20bis][49]. Dans ce cas, le « découpage » du geste en stases successives semble appeler une segmentation par les (*inter*)titres[50]. L'ensemble de ces films est d'ailleurs marqué par un *hiératisme* fondamental, dans le sens tant d'une immobilité solennelle que de la sacralité de la représentation, prouvant combien l'imaginaire religieux est traditionnellement associé à une gestuelle fortement codifiée et tendant au statisme.

Toutefois, la récurrence observée dans plusieurs Passions d'un principe de cristallisation du geste en pause ainsi que de postures identiques (Marie présentant à bout de bras l'Enfant divin, Jésus ouvrant les bras en croix, levant le doigt vers le ciel, etc.) s'explique par le poids de l'héritage iconographique inhérent au sujet. La représentation du Christ a en effet fondé l'art occidental ; retravaillée par tous les mouvements artistiques, éprouvée par tous les médiums, elle ne peut être abordée qu'au filtre d'innombrables références et codes visuels. Cette hypertextualité – ou plus précisément cette *hypericonicité* – prend une ampleur d'autant plus grande à l'époque des « tableaux » du cinéma des premiers temps. Comme l'a montré André Gaudreault, le « cinéma » d'avant l'institutionnalisation se caractérise par des « nœuds de connexions intermédiales » qui l'inscrivent au croisement de nombreuses « séries culturelles »[51]. En s'appropriant la vie de Jésus, les éditeurs de vues inscrivent leurs productions dans un réseau particulièrement dense de séries culturelles comprenant notamment les tableaux de maîtres, l'imagerie sulpicienne populaire, les Passion théâtrales et les bibles illustrées. Or, eu égard à la précision avec laquelle la Passion Pathé conservée à la Cinémathèque

49 La version noir-blanc teintée n'opère pas cette fragmentation et donne à l'entièreté du tableau le titre de *Miracle de Sainte Véronique* – le carton *Jésus tombant sous le poids de sa croix* étant appliqué à un autre tableau, bien présent mais non titré dans la version colorée, qui donne à voir une autre chute du Christ (tombé, comme on le sait, à trois reprises) et le secours de Simon de Cyrène.

50 Ce « découpage gestuel » de l'action est peut-être à l'origine d'autres différences dans les intertitres entre la version coloriée à la main et celle en noir-blanc, la version allemande annonçant par exemple dans un même titre *Jesus im Oelgarten. Der Judaskuss*, tandis que la version française n'introduit d'abord que *Jésus au jardin des Oliviers* puis insère un titre annonçant non seulement *le Baiser de Judas* mais aussi *l'Arrestation de Jésus* (voir le tableau synoptique).

51 André Gaudreault, « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou : comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire)… » dans Jacques Malthête et Michel Marie (dir.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 111-131. L'auteur revient sur ces questions dans son récent ouvrage somme *Cinéma et attraction…*, *op. cit.*

suisse travaille ce « maillage intermédial », nous postulons que certains de ses plans cultivent, au-delà d'un effet-tableau, une esthétique de *tableau vivant*[52].

Légendes d'une référence « dorée »

Si l'on trouve dans la Passion de la Cinémathèque suisse différents tableaux vivants – à l'instar du *Christ devant Pilate* calqué sur une toile de Mihály Munkácsy –, ce film se distingue avant tout par une démarche consistant à puiser dans une source iconographique privilégiée : la bible illustrée de Gustave Doré. Parue en 1866 chez Mame dans une édition prestigieuse, rééditée dès 1867 dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique, la *Sainte Bible* de Doré connaît un « succès mondial phénoménal »[53], ses illustrations (diffusées également, dès 1891, sous la forme populaire de recueils sélectifs où le texte se borne à « légender » les images)[54] devenant une référence incontournable qui marquera l'imaginaire artistique religieux de la fin du XIXe et du début du XXe siècles. Bien que majoritairement célébré pour son réalisme (surtout dans le monde anglo-saxon), cet ensemble d'œuvres de Doré se définit avant tout par une théâtralité marquée, certains critiques français dénonçant d'emblée la parenté des planches de Doré avec des « tableaux » au sens théâtral du terme, caractérisés par l'outrance des postures et la mise en place d'un espace « scénique »[55]. Cette comparaison est d'autant

52 Le tableau vivant désigne le spectacle produit par l'imitation d'une composition artistique par un groupe de personnes vivantes mais immobiles (ou partiellement immobilisées). Très à la mode au XVIIIe et au XIXe siècle, la pratique du tableau vivant trouve précisément son origine dans les crèches vivantes et les Passions liturgiques médiévales (à ce propos, voir notamment Birgit Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, Berlin, Reimer, 1998). Les enjeux esthétiques et historiques de cette pratique en font, selon nous, une notion essentielle à l'analyse de l'élaboration cinématographique des « tableaux » et à l'examen de la référence filmique à des compositions fixes (voir Valentine Robert, « Quand le film raconte l'image. Variations cinématographiques autour de la Cène de Léonard de Vinci », *Cahiers de Narratologie*, n°16, mai 2009 [revue en ligne]) et de l'œuvre de certains cinéastes (voir V. Robert, « Le tableau vivant chez Raoul Ruiz, ou la perception en extension », *Décadrages*, n° 15, automne 2009, pp. 21-56).

53 Philippe Kaenel, « De l'édition illustrée à la bande dessinée : réimaginer la Passion au XXe siècle », *Relief*, vol. 2, n° 3, 2008, p. 312. Millicent Rose explique ce succès en précisant : « Pour les bourgeois du XIXe, posséder la Bible de Doré était comme détenir un grand cycle de chefs-d'œuvre, comme avoir une copie de la Chapelle Scrovegni de Giotto dans la famille » (M. Rose, « Introduction to the Dover Edition » dans *The Doré Bible Illustrations*, New York, Dover Publications, 1974, p.vii [notre traduction]).

54 Gustave Doré [illustrated by], *The Dore Gallery of Bible Illustrations. Containing one hundred superb illustrations and a page of explanotary letter-press facing each*, Chicago, Belford-Clarke Publishers, 1891.

55 William Blanchard Jerrold rend compte de la manière dont les critiques, à l'instar de Jules Claretie, sanctionnent ces gravures comme « trop théâtrales », et reprend leurs arguments pour valoriser au contraire le « génie » de Doré qui se manifeste selon lui dans la manière dont l'artiste dramatise ses planches sur le mode des « finales théâtrales », intensifiant la « violence des expressions » et mimant un « espace scénique » pour rendre ses illustrations « mélodramatiques » (William Blanchard Jerrold, *Life of Gustave Doré*, Detroit, Singing Tree Press, 1969 [1891], p. 140) (nous traduisons en proposant des équivalents approximatifs de la terminologie théâtrale dix-neuviémiste de Jerrold). Ces remarques mettent en évidence une certaine forme d'inscription des gravures de Doré dans la généalogie des images successives, puisque l'instant prégnant figuré postule un développement temporel déployé de manière ima-

plus fondée que Gustave Doré avait fait du tableau vivant l'une de ses spécialités. En 1864 notamment, alors qu'il travaillait à sa *Sainte Bible*, Doré visita Napoléon III à Compiègne et arrangea, pour le divertissement du couple impérial, une série de tableaux vivants qui présentaient précisément un sujet religieux[56]. Ainsi ces images, popularisées sous forme d'illustrations gravées, portent en elles certains traits hérités de l'esthétique des tableaux vivants. Les collaborateurs de Pathé, probablement intéressés par le réalisme des costumes et des décors dont font montre les dessins de la *Sainte Bible*, ont pu ainsi exploiter le prestige et la célébrité de la référence « dorée »[57].

L'intérêt pour Gustave Doré est manifeste dans *la Vie et Passion de Jésus Christ* puisque plusieurs tableaux de ce film semblent emprunter des éléments iconographiques à l'œuvre de l'illustrateur. Ainsi le geste prêcheur du Christ levant le bras, doigt pointé vers le ciel, dont on a précisément souligné la récurrence dans les moments « posés » des tableaux filmiques, caractérise-t-il la plupart des figurations de Jésus dans la *Sainte Bible*, et cela dès sa première prise de parole parmi les docteurs. En outre, les silhouettes de fins palmiers et de hauts édifices à l'architecture orientalisante qui se dessinent à l'arrière-plan des tableaux ressemblent fort aux décors conçus par Doré – il suffit pour s'en convaincre de comparer l'horizon de l'*Entrée à Jérusalem* et de *Jésus chassant les marchands du temple* avec celui de la gravure *Jésus et les petits enfants.* Les costumes gravés et filmés sont du même drapé, et c'est un même faste qui entoure le cortège des mages, dont l'ampleur spectaculaire était déjà exaltée par Doré[58]. Enfin, un tableau comme *la Cène*, qui certes « rétablit » la frontalité et la symétrie du décor précisément écartées par Doré (fig.3), exhibe néanmoins une parenté formelle patente avec la gravure de la *Sainte Bible*, comme en témoignent la disposition des convives, les colonnades ioniques et le lustre ornemental (fig.4).

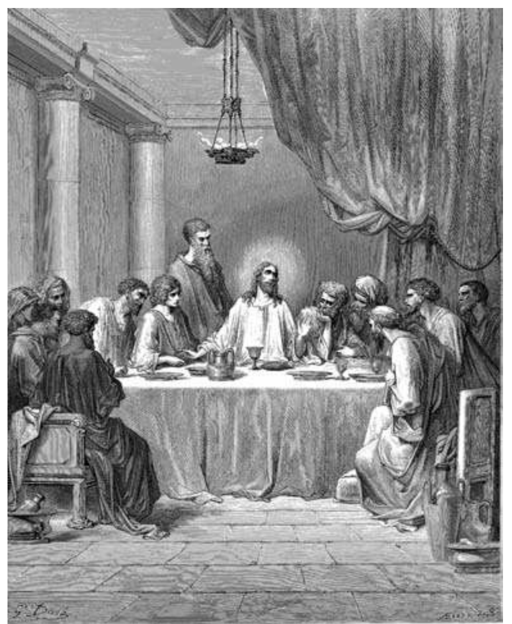
Dans de tels cas, on pourrait arguer qu'il ne s'agit en fait que de reprises de motifs icono-

ginaire par l'observateur. Cependant, comme nous considérons ici ces illustrations populaires à partir des images animées du cinématographe, c'est inversement le pôle de la stase que nous sommes amenés à souligner.

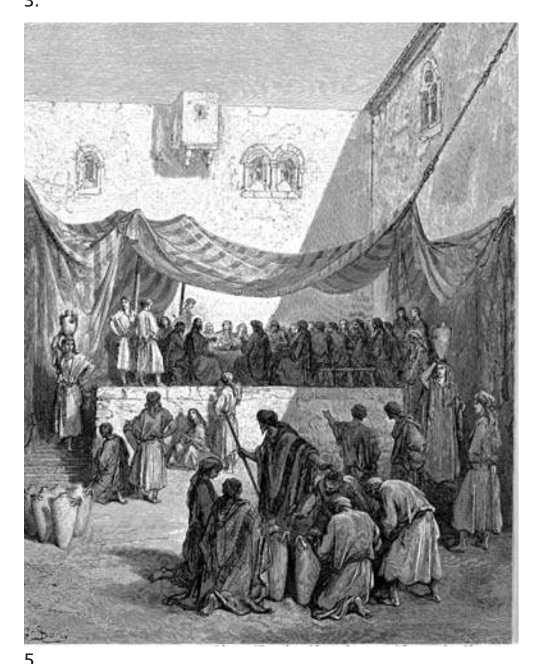
56 Blanche Roosevelt, *la Vie et les œuvres de Gustave Doré*, Paris, Librairie Illustrée, 1887, p. 220.

57 La nature séquentielle des illustrations qui émaillent le texte biblique, d'autant plus flagrante dans les éditions populaires qui juxtaposent les images en supprimant le texte entre celles-ci (*The Dore Gallery of Bible Illustrations*, *op. cit.*), a également pu être à l'origine de l'attrait des éditeurs de vues pour ces gravures. Remarquons toutefois que ce type de recueils consiste en un usage séculaire remontant au genre des « Figures de la Bible » et que Doré, hormis dans la constance du style et des traits du Christ, ne suggère aucune continuité entre ses planches, qui sont conçues comme des tableaux autonomes. Aussi, même lorsqu'il présente des épisodes se produisant dans un même lieu (à l'instar du Couronnement d'épines et du Christ humilié), Doré change systématiquement de décor à chaque illustration.

58 Si le luxe des costumes et de la figuration (tant humaine qu'animale) se détachent sur le même décor de nuit étoilée, nous assistons dans le film à une inversion de trajectoire qui rejette l'étoile mystérieuse hors champ, le plan étant dynamisé selon la logique centripète et frontale que nous avons commentée.



3.



5.

graphiques codifiés préalablement à l'œuvre de Doré, et non d'emprunts directs. Cependant, deux « tableaux vivants » au sens strict attestent la référence littérale du film à la *Sainte Bible*. En effet, deux plans de la *Vie et Passion de Jésus Christ* reprennent exactement les compositions de Doré : il s'agit des *Noces de Cana* (fig.5-6) et de la *Résurrection* (fig.7-8d). Le tableau Pathé des *Noces de Cana* se caractérise par son statisme et par une composition atypique qui décentre le Christ à l'arrière-plan gauche. Alors que la foule est immobile et que Jésus lève solennellement le bras, seul un serviteur, affairé à remplir les jarres, anime la composition. Au moment où l'eau est transformée en vin, la foule, dans un mouvement d'ensemble parfaitement chorégraphié, mime successivement le constat du miracle, l'étonnement exalté puis la prosternation devant le thaumaturge, qui tient lui aussi la pose jusqu'à la fin du plan. Ainsi, même si aucune de ces stases ne correspond exactement à l'instant éternisé par la gravure des *Noces de Cana*[59], il semble que le film ait exploré la référence iconographique moins pour mettre en mouvement l'épisode sacré que pour le figurer sous la forme d'un tableau vivant, de sorte que la scène filmée atteigne une dimension proprement hiératique.

Avec la *Résurrection*, le principe semble inverse : le film s'inspire de l'œuvre de Doré pour mieux mettre en scène une action continue, si bien que le décor imité de celui figuré

59 L'instant fixé précède immédiatement le miracle, suivant en cela la définition lessingienne de l'« ins-



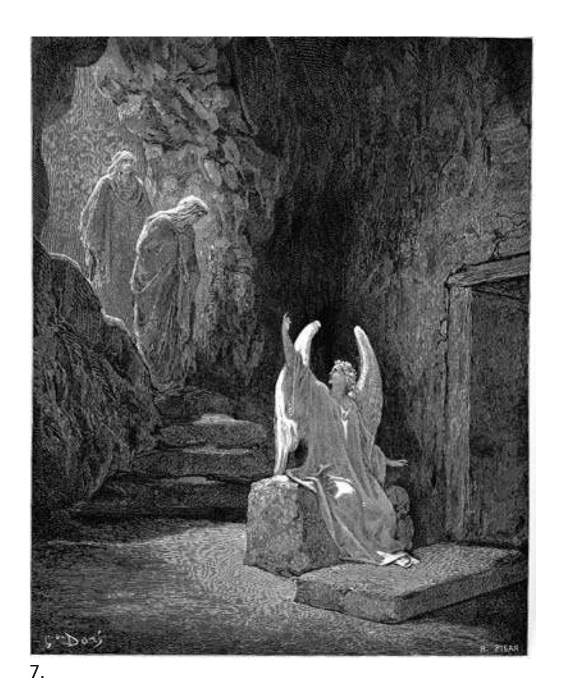
4.

dans la gravure devient le cadre de trois tableaux successifs : *la Mise au tombeau* ; *la Résurrection* et *l'Ange et les Saintes Femmes*. Dans ce décor qui figure un lieu intermédiaire entre le tombeau et l'extérieur, autrement dit un « passage » concret entre le monde des vivants et celui des morts, chacun des tableaux s'ouvre et s'achève sur un plan statique, et donne à voir l'accomplissement d'un mouvement. Le tableau débute sur le lieu dépouillé (fig.8a) où



6.

tant fécond » : le Christ, que l'on distingue à peine à l'arrière-plan, a le bras tendu en direction des jarres (on ne sait s'il commande le remplissage des récipients ou s'il en transforme déjà le contenu) mais la foule, étagée dans la profondeur de l'image et représentée dans une grande diversité d'attitudes, n'a pas encore constaté le prodige.



7.

des figurants amènent le corps du Christ (fig.8b), scellent l'entrée du tombeau et repartent – les soldats et Marie-Madeleine étant désormais immobiles après s'être installés dans leur garde ou leur prière. La résurrection est elle aussi traduite par un mouvement d'entrée/sortie du champ : un ange arrive, ouvre le sépulcre, le Ressuscité en sort puis marche vers la lumière, tandis que tous demeurent pétrifiés devant le miracle (fig.8c). Enfin, dans le tombeau redevenu vide, les saintes femmes entrent afin de constater le prodige, et, sur un signe de l'ange, quittent le tombeau pour divulguer la Bonne Nouvelle (fig.8d). Porter à l'écran *la Résurrection* de Doré a donc consisté, dans ce cas, à déployer dans toutes les phases visuelles et narratives le mouvement suggéré par l'instant prégnant de l'illustration, tout en préservant la frontalité et l'unité des tableaux, dont les bornes sont *arrêtées* – au sens tant spatial que temporel[60]. Le mouvement mis en scène n'en demeure pas moins rythmé de *poses* solennelles (qui sont autant de *pauses*) – la plus manifeste étant celle qui fige l'étonnement des gardes et de Marie-Madeleine devant l'apparition de Jésus. Sans fixer précisément la composition originelle de Doré, ces stases exaltent l'hiératisme des épisodes, le tableau filmique s'apparentant dès lors à un tableau vivant.

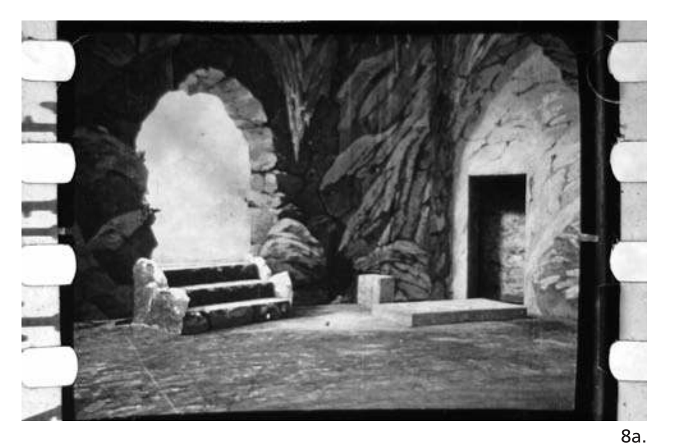
Un lieu privilégié de convergence entre séries culturelles

La Cinémathèque suisse possède, en plus des deux copies film que nous avons évoquées, deux cartes postales appartenant au matériel promotionnel de *la Vie et Passion de Jésus Christ*[61]. Or on constate que ces deux images représentent précisément les deux tableaux qui ont été

60 Remarquons à ce propos que le film reprend très précisément la disposition de *la Mise au tombeau* de Doré, mais qu'il replace le groupe dans le décor frontal de *la Résurrection*, identique dans trois tableaux consécutifs. Ce travail sur les références iconographiques est symptomatique de la conception du tableau comme unité autonome qui prévaut dans cette production Pathé, puisque le film fait fusionner en un même lieu deux actions qui se déroulent chez Doré dans des espaces disjoints.
61 Nous pouvons lire, au verso de ces deux cartes postales, la mention suivante : « Cinématographes et Phonographes PATHE Frères – PARIS », sans date. (La Cinémathèque suisse y a ajouté, au crayon, les références de la copie filmique 1944-0351.)

composés sur le modèle de Gustave Doré (fig.9, 10)[62] . Transposé en carte postale – il s'agit en fait dans les deux cas de photographies de plateau dont le cadrage et la disposition diffèrent de ceux des photogrammes –, le tableau filmique retrouve le format imprimé originel des illustrations de Doré, tout en s'inscrivant dans une série culturelle nouvelle. Ces prises de vues photographiques documentent un tableau vivant mis en scène hors la captation filmique. Même si elle n'est plus qu'une étape dans la médiatisation photographique, cette spectacularisation autonome de la pose n'est pas sans faire écho aux tableaux vivants arrangés par Gustave Doré dans les salons du XIXe siècle. L'essence du tableau vivant résidant dans le jeu référentiel, nous pourrions avancer que « notre » Passion cinématographique et ses « produits dérivés » constituent un véritable lieu d'expérimentation de cette pratique, dont il offre plusieurs variations.

62 Nous remercions André Chevailler, responsable de la photothèque de la Cinémathèque suisse, pour la mise à disposition et la reproduction de ces cartes postales, ainsi que pour sa grande disponibilité.



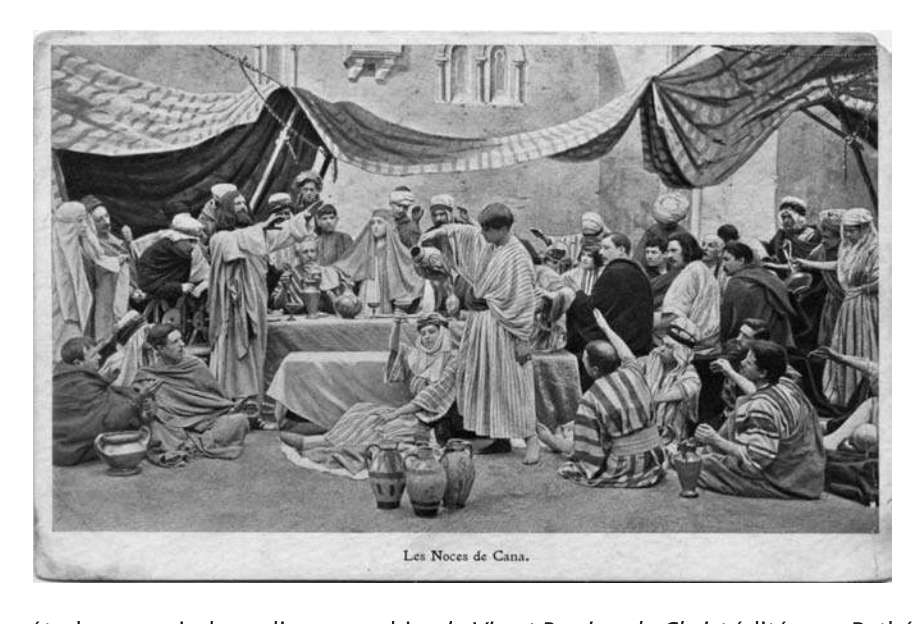
8a.



8b.



8c.



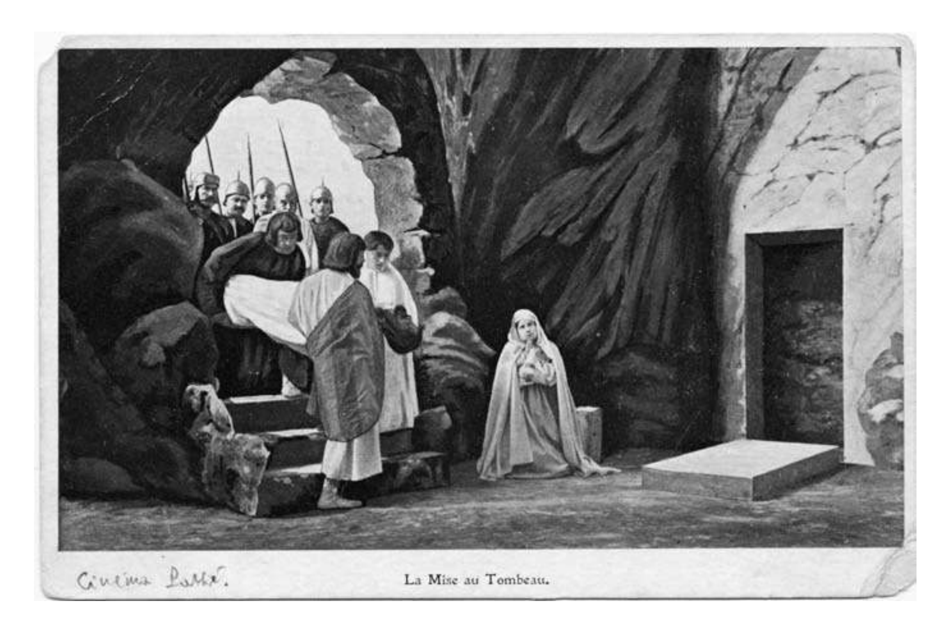
9.



Notre étude a permis de souligner combien *la Vie et Passion du Christ* éditée par Pathé entre 1902 et 1905 relève d'un palimpseste fait de tableaux hétérogènes qui, retournés régulièrement dans des versions dont il serait vain de vouloir retracer précisément la généalogie, étaient compilés librement par l'exploitant, avant d'être supprimés, repris ou écourtés au fil des projections (et des dégâts subis par la copie). Comme nous l'avons montré en explorant diverses ramifications de la notion de « tableau », cette hybridité du produit est, en outre, renforcée au niveau de la représentation par la densité de l'intertexte iconographique, chaque tableau proposant un recyclage d'une imagerie préexistante, s'inscrivant de la sorte dans un réseau intermédial qui comprend d'autres séries culturelles.

Nous nous sommes contentés de mettre l'accent sur l'une de ces sources, la gravure, pratique qui occasionne dans le cas de *la Bible* de Doré une mise en série d'images et qui, en termes de fabrication (grâce aux moyens techniques de reproduction de masse)[63], se situe bien plus

63 François Albera a souligné dans une récente livraison de *1895* l'importance de l'histoire des techniques en évoquant en particulier l'exemple de la xylographie (dont usait précisément Gustave Doré). Bien que portant sur la sphère laïque, les observations d'Albera s'appliquent également à l'objet qui est le nôtre ici. L'historien mentionne en particulier le rôle de médiation entre texte et illustration (qui se rapporterait dans notre cas aux écrits évangéliques d'une part, aux gravures de Doré puis aux tableaux de la production Pathé d'autre part) incombant aux adaptations théâtrales, qui jouent à cet égard le rôle des tableaux vivants que nous avons évoqués : « Ces représentations fournissent, à n'en point douter, un corpus d'images et infléchissent les poses retenues […], privilégiant un "instant prégnant" » (François Albera, « Exposition au Musée d'Orsay "Une semaine de bonté" de Max Ernst : "la robe déchirée du réel" », *1895*, n°58, octobre 2009, p. 132).



10.

du côté des plaques de lanterne magique et des vues cinématographiques que de la peinture légitimée.[64] Enfin, comme les cartes postales en témoignent, ce film a activé une imagerie « dérivée » qui a pu elle-même inspirer de nouvelles variations sur ces épisodes iconographiques millénaires, toutes séries culturelles confondues. Or ces caractéristiques ne sont pas l'apanage unique du film *la Vie et Passion de Jésus Christ* édité par Pathé : les deux copies conservées à la Cinémathèque suisse révèlent la richesse intertextuelle propre à l'ensemble des productions consacrées à la vie de Jésus, qui méritent indéniablement d'être étudiées plus avant par les historiens du cinéma des premiers temps afin que puissent être éclaircis les nombreux « mystères » qui entourent encore ces Passions.

64 Cette comparaison est d'autant plus fondée que la pose des couleurs à la main puis au pochoir qui a cours dans le contexte de l'édition de vues cinématographiques est en fait une pratique propre à la gravure, ainsi qu'en témoignent en particulier les grands ouvrages illustrés et les scènes religieuses produites à Épinal depuis 1811 (le coloriage au pochoir étant un argument central de la popularité de ces dernières, *cf*. Nicole Garnier Pelle (dir.), *Imagerie populaire française*, t. 2 « Images d'Épinal gravées sur bois », Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996). Si nous n'avons pas trouvé trace d'exemplaires coloriés de *la Sainte Bible* de Gustave Doré, nous savons que les bibles illustrées de John Eadie, telles que *The Holy Bible* publiée chez C.&A. Ross à Londres en 1880 ou *The National Comprehensive Family Bible* publiée chez Cassell & Co à Londres, Paris et Melbourne dans les années 1860 et 1870, qui contenaient dans leur corpus illustratif des gravures de Doré, présentaient plusieurs lithographies en couleurs (ces éditions sont recensées sur Abebooks.co.uk). En outre, il était d'usage de sortir les grands ouvrages illustrés, à l'instar des *Français peints par eux-mêmes* publiés par Curmer en 1840 ou de *l'Encyclopédie d'histoire naturelle* dirigée par Jean-Marc Chenu en 1850-1861 chez Marescq, en deux versions : l'une noire et l'autre coloriée et gommée – ce qui fait écho à la pratique « éditoriale » de Pathé, qui a diffusé « notre » *Vie et Passion de Jésus-Christ* en deux versions, noir-blanc et coloriée.